REVISTA DIVERSIDAD DE LAS CULTURAS
Ciencias Sociales, Artes, Humanidades
Argentina... Brasil... Latinoamérica toda...
ISSN: 2718-8310

ARTICULAÇÕES ENTRE TEATRO, EDUCAÇÃO E ENSINO POR MEIO DA EXPERIÊNCIA CÊNICA DO GRUPO GALPÃO (BELO HORIZONTE-BRASIL)

ARTICULACIONES ENTRE TEATRO, EDUCACIÓN Y ENSEÑANZA A TRAVÉS DE LA EXPERIENCIA ESCÉNICA DEL GRUPO GALPÃO (BELO HORIZONTE, BRASIL)

ARTICULATIONS BETWEEN THEATER, EDUCATION AND TEACHING THROUGH THE SCENIC EXPERIENCE OF THE GALPÃO GROUP (BELO HORIZONTE-BRASIL)

Rodrigo de Freitas Costa
Universidade Federal do Triângulo Mineiro
rodrigo.costa@uftm.edu.br

Resumo

O processo educacional e o ensino de História no Brasil enfrentam desafios complexos, inclusive porque a aprendizagem em sala de aula é multifacetada e necessita não apenas de abordagens metodológicas consistentes, mas também de convergências com o ambiente social dos estudantes. Este artigo se propõe a articular o debate sobre as linguagens artísticas realizadas no campo historiográfico com as discussões sobre educação, com foco no ensino de história. Para tanto, recuperamos um dos trabalhos cênicos desenvolvidos pelo Grupo Galpão, companhia teatral da cidade de Belo Horizonte, realizado ao longo de 2013, com o objetivo de pensar as possibilidades do teatro como meio de reflexão sobre os limites do processo educacional e as potencialidades que as artes podem oferecer. Contudo, este texto não utiliza o teatro como metodologia para ser utilizada em sala de aula, o que é importante e possui ampla bibliografia especializada, mas não é nosso foco. Aqui o teatro e a elaboração cênica são vistos como possibilidades de reflexão sobre as noções de História, de Ensino e, por fim, de Educação. Procuramos, com isso, oferecer aos leitores uma de reflexão sobre o processo educacional sustentada pelos meandros do processo criativo que envolve as artes, no caso, o teatro.

Palavras chave: Linguagens Artísticas – Teatro – Ensino de História – processo educacional – infância.

Resumen

O processo educacional y la enseñanza de Historia en Brasil enfrentan desafíos complejos, especialmente porque el aprendizaje en el aula es multifacético y requiere no solo enfoques metodológicos consistentes, sino también convergencias con el entorno social de los

estudiantes. Este artículo tiene como objetivo articular el debate sobre las expresiones artísticas realizadas en el campo historiográfico con las discusiones sobre educación, centrándose en la enseñanza de la historia. Para ello, recuperamos uno de los trabajos escénicos desarrollados por el Grupo Galpão, una compañía teatral de la ciudad de Belo Horizonte, realizado a lo largo de 2013, con el propósito de reflexionar sobre las posibilidades del teatro como medio para pensar los límites del proceso educativo y las potencialidades que las artes pueden ofrecer. Sin embargo, este texto no utiliza el teatro como metodología para ser utilizada en el aula, lo cual es importante y tiene una amplia bibliografía especializada, pero no es nuestro enfoque. Aquí, el teatro y la elaboración escénica se ven como posibilidades de reflexión sobre las nociones de Historia, Enseñanza y, finalmente, Educación. Con esto, buscamos ofrecer a los lectores una reflexión sobre el proceso educativo sustentada en los entresijos del proceso creativo que involucra las artes, en este caso, el teatro.

Palabras clave: Artes Escénicas - Teatro - Enseñanza de Historia - Proceso Educativo - Infancia.

Abstract

The educational process and the teaching of history in Brazil face complex challenges, not least because learning in the classroom is multifaceted and requires not only consistent methodological approaches, but also convergences with the students' social environment. This article aims to link the debate on artistic languages in the historiographical field with discussions on education, with a focus on history teaching. To this end, we revisit one of the plays developed by Grupo Galpão, a theater company from the city of Belo Horizonte, in 2013, with the aim of thinking about the possibilities of theater as a means of reflecting on the limits of the educational process and the potential that the arts can offer. However, this text does not use theater as a methodology to be used in the classroom, which is important and has ample specialized bibliography, but is not our focus. Here, theater and stage production are seen as possibilities for reflection on the notions of history, teaching and, ultimately, education. With this, we try to offer readers a reflection on the educational process supported by the intricacies of the creative process that involves the arts, in this case, theater.

Key words: Artistic Languages - Theatre - History Teaching - educational process - childhood.

ISSN: 2718-8310

Introdução

A educação e o Ensino de História se apresentam para pesquisadores e professores com muitos desafios. No ambiente escolar, geralmente, são várias as dúvidas e incertezas que rondam os professores. É difícil, por exemplo, para um país múltiplo como o Brasil estabelecer um caminho seguro voltado para o ensino em todo território nacional, o que se acentua quando levamos em conta as diferenças socioeconômicas regionais e pessoais. Esse é apenas um dos problemas que aponta para a complexidade da aprendizagem dos conteúdos no processo educativo e que pode gerar, em último caso, a dificuldade por parte dos próprios professores em aferirem o conhecimento ensinado. É complexo definir, do ponto de vista metodológico, o processo de aprendizagem que ocorre no ambiente da sala de aula. Por isso, acreditamos que esse debate não deve ser encarado apenas pelos profissionais que atuam diretamente na Educação Básica. No caso do ensino de História, ele envolve a concepção de História presente no ensino escolar e sua articulação com o ambiente formativo de jovens e adolescentes. Portanto, a situação é complexa não apenas pelas dificuldades cotidianas do processo de aprendizagem, mas também pela forma como o conhecimento histórico é construído e entra em contato com os alunos.

Partindo da importância da relação entre linguagens artísticas e educação, mais especificamente por meio das relações entre História e Teatro, este artigo pretende recuperar a prática teatral para problematizar a noção de História no ensino escolar, assim como as dificuldades que ela pode apresentar para estudantes e professores. Para tanto, além da discussão teórica pertinente ao tema, recuperaremos uma experiência cênica do Grupo Galpão[1] com o objetivo de apontar as possibilidades que as artes podem oferecer ao processo de aprendizagem. Porém, cabe destacar que este texto não pretende fazer uma discussão sobre o uso do teatro em sala de aula, mas recuperar a prática cênica como forma de pensar os limites e as possibilidades da ação docente na área de História.

Educação Histórica como campo de conhecimento e produção de sentidos

Um ponto central para reflexões sobre o processo educacional e o ensino de História é a necessidade de compreender cuidadosamente o processo cognitivo de construção de conhecimento histórico. Como, todos nós, desde a infância, passando pela escola e chegando à vida adulta, elaboramos nossas percepções sobre a historicidade? Por valorizar a ideia de que pensar historicamente é uma forma de interpretar a ações dos homens no tempo, esse questionamento se torna importante.

---

[1] Tendo iniciado sua carreira em 1982, o Galpão se notabilizou por meio da realização de espetáculos de palco e rua, muitos deles usando elementos circenses – pernas de pau e malabares –, excelência musical produzida pelos atores da companhia e qualidade cênica, confirmada pelo sucesso de público e crítica da maioria de seus espetáculos. Ao longo de mais de 40 anos de trabalho, a companhia produziu inúmeros espetáculos, se tornou referência na cena teatral brasileira contemporânea e continua oferecendo ao público novos espetáculos.

Entre as inúmeras análises acadêmicas sobre o tema, as discussões sobre Educação Histórica ganharam espaço no Brasil por meio dos debates que envolvem os meandros da História, como área de conhecimento, a Filosofia da História e a Educação. São muitos os trabalhos que refletem sobre o ensino de história por meio de noções e proposições advindas especialmente de Jörn Rüsen (2007). Porém, aqui nos voltaremos para o debate sobre Educação Histórica por meio do trabalho desenvolvido por Peter Lee, professor de Educação Histórica no Instituto de Educação da University of London e responsável pela divulgação da ideia de *literacia histórica*.

No texto *Em direção a um conceito de literacia histórica* (2006), Lee retoma as reflexões de Rüsen, especialmente o debate sobre "consciência histórica", com destaque para as condições do ensino de história na Grã-Bretanha e assinala:

> *'Há mais na história do que somente acúmulo de informações sobre o passado. O conhecimento escolar do passado e atividades estimulantes em sala de aula são inúteis se estiverem voltadas somente à execução de idéias de nível muito elementar, como que tipo de conhecimento é a história, e estão simplesmente condenadas a falhar se não tomarem como referência os pré-conceitos que os alunos trazem para suas aulas de história. Aqui a pesquisa tem algo a dizer".*

Lee, 2006: 136.

Dizer que há mais na história do que o acúmulo de informações ocorridas no passado é algo conhecido entre os historiadores de ofício e ao mundo acadêmico. Contudo, isso não é tão simples quando pensamos o ensino de história e, principalmente, a maneira como as crianças e jovens entendem o passado. No geral, para muitos alunos, a história é somente um acúmulo de informações sobre o ocorrido. E a questão que nos cabe é: como superar essa formação no ambiente escolar? Lee continua:

> *"Muitos estudantes, então, operam com um conjunto de ideias que funcionam bem na vida cotidiana, mas que tornam a história impossível. Porque há um passado permanente, somente uma consideração verdadeira pode ser feita. O passado consiste de eventos testemunháveis, então as afirmações dos historiadores sobre "o que aconteceu" são como depoimentos de testemunhos de segunda mão. [...] Já que não estávamos lá para ver o passado, e somente o conhecimento direto nos fornece conhecimento confiável, não temos como realmente saber o que aconteceu".*

Lee, 2006: 139.

Pelas palavras do pesquisador, "a história é impossível" e como forma de superar a dificuldade apresentada pelo conhecimento prévio dos alunos integrados ao ensino de história, ele propõe a noção de *literacia histórica*. Que, entre outras coisas, advoga que é preciso compreender, no ambiente de ensino, como as considerações históricas são produzidas e as diferentes formas que

ISSN: 2718-8310

ela assume. Assim, Lee afirma que *"o problema parece ser menos com nosso entendimento de como construir o conhecimento profundo dos estudantes do que com a nossa habilidade de fornecer a eles um grande quadro"* (Lee, 2006: 140)

De fato, a "nossa habilidade" para fornecer aos alunos uma *"estrutura histórica utilizável" (Lee, 2006:146)* é um desafio para professores/pesquisadores e o autor aponta que um dos caminhos possíveis é apresentar aos alunos que o ensinado pode ser revisitado, assimilando novas histórias numa estrutura aberta encorajando os alunos a refletir e pensar sobre as suposições que eles mesmos fazem. *"Um conceito de literacia histórica oferece uma agenda de pesquisas que une o trabalho passado com novas indagações"* (Lee, 2006: 148).

A grande questão é como promover essas "novas indagações". Nesse caso, acreditamos que a lida com linguagens artísticas no campo educacional pode auxiliar na produção de questionamentos e possibilidades mais abrangentes aos alunos.

Para aprofundamento desse debate, lançaremos mão do trabalho ressignificação do texto dramático *Os Gigantes da Montanha*, de Luigi Pirandello, pelo grupo Galpão de Belo Horizonte, em 2013. Os motivos que nos levam a tratar da composição desse espetáculo no contexto das articulações entre Educação, Linguagens Artísticas e Ensino de História podem ser resumidos em três: a amplitude do trabalho do Galpão, como grupo teatral brasileiro reconhecido nacional e internacionalmente e realizador de teatro de rua, portanto, em contato com público mais amplo se comparado com os que geralmente frequentam as salas teatrais; a força do texto teatral, uma fábula que trata do valor à arte, à sensibilidade e ao teatro frente à racionalidade exacerbada do mundo contemporâneo e, por fim, o fato do espetáculo dirigido por Gabriel Villela ter atingindo o público juvenil, o que redundou na publicação da História em Quadrinhos do texto teatral, baseado no espetáculo do grupo mineiro. A convergência desses pontos insere, no contexto de discussão de formação de professores de História, as articulações entre Educação, Linguagens Artísticas, Teatro e História.

A proposta cênica de "*Os gigantes da montanha*"

Pirandello (1867-1936), reconhecido como um dos mais importantes dramaturgos modernos italiano, foi homem das artes, produziu inúmeros textos dramáticos, atuou como diretor e ensaísta, além de escritor literário. No geral, críticos e intérpretes de diferentes lugares e tempos atribuíram à obra pirandelliana um caráter cerebral, hermético e até como "teatro de tese". Em que pese esses marcadores interpretativos, o seu teatro tem muito a nos revelar, especialmente no que diz respeito à reflexão do teatro no próprio teatro e ao papel da arte, da criação e da poesia no contexto do século XX. E foi partindo desse princípio que o Galpão encenou a última peça de Pirandello, *Os gigantes da montanha*.

Escrito ao longo da década de 1930, o texto dramático denominado de "mito" pelo autor, ficou inconcluso, tendo Pirandello narrado em seu leito de morte o final do enredo ao filho Stefano

Pirandello. A ação da peça ocorre no momento em que uma companhia teatral chega às terras do mago Cotrone. A Companhia da Condessa é composta por Ilse, seu marido Conde e seis atores que, juntos, passam por problemas financeiros e não encontram lugares em que possam realizar suas encenações. Ilse, amante do teatro e da encenação, procura sempre encenar *A fábula do filho trocado*, texto dramático escrito pelo próprio Pirandello em 1932 e que servia de estudos para a escrita de *Os gigantes da montanha*. No contexto da peça, aquela cena teria sido oferecida à Ilse por um poeta que se matou por amor à condessa. Enfim, esse núcleo de personagens forma uma trupe teatral que está se desfazendo, enquanto continua acreditando no poder da representação teatral.

As terras do mago Cotrone ficam num vale, numa espécie de vila esquecida no tempo, e ali vivem os *scalognati*, personagens que não são humanos, mas possuem uma espécie de refinamento por sua crença nas artes. Aquele é o espaço dos sonhos, da criação artística e Cotrone, alter-ego de Pirandello, conduz os personagens em meio a luzes e sons que habitam a vila esquecida no tempo.

O outro grupo de personagens são os gigantes que vivem na montanha. Eles representam a força da racionalidade, das grandes construções e do concreto, enfim são os representantes diretos da modernidade e das formas racionais de sobrevivência.

Apesar dos três grupos bem definidos de personagens, a rubrica inicial enfatiza que o tempo e o lugar onde ocorrem o enredo são indeterminados, entre a fábula e a realidade, já que o texto é considerado pelo autor um “mito”. E é justamente essa relação entre o mundo fabular, dos sonhos, da criação artística e sua relação com o real que interessa a Pirandello, ao Galpão e a nós no contexto de discussão sobre a potencialidade das artes, especialmente do teatro para o processo educacional.

A chegada da companhia à vila de Cotrone ocupa grande parte do enredo e o contato entre os moradores do lugar com os atores geram inúmeras discussões. Por mais que Ilse seja atriz, acredite no potencial das artes e no poder da poesia, ela e seu grupo não compreendem a existência daquele mundo lúdico. Ilse continua obcecada em apresentar seu teatro aos humanos, ao passo que Cotrone demonstra que entre os humanos não há espaço para a poesia. Já os atores da companhia pouco a pouco, com medo e dificuldade, começam a entender que estão imersos em um outro mundo, composto prioritariamente por sonhos. Enquanto isso, Cotrone, utilizando a magia da arte, tenta convencer Ilse a ficar ali, na vila, o espaço onde ela poderia representar com tranquilidade *A fábula do filho trocado*. Inúmeras ações ocorrem, todas elas envolvendo o contato entre o mundo dos sonhos e a realidade que a companhia teatral enfrentava.

A divisão dos seres que habitam o mundo, de acordo com Cotrone, é explicada pela existência dos humanos, com seus *“limitados cinco sentidos” (Pirandello, 2013:100)*, e dos espíritos. É a esses que recai a explicação do personagem, que não deixa de ser a preocupação do dramaturgo. Os sentidos que os humanos dão ao mundo são restritos, por sua vez, a arte, representada em cena pelo teatro, é maior que os sentidos humanos, permite a complementaridade da vida e compõe o real com outras cores marcadas pelos sonhos. Desse ponto de vista, os personagens são mais consistentes que os humanos.

Ao tratar de Cotrone, Sábato Magaldi aponta que *"[...] se o espírito das personagens representadas se incorpora aos fantoches, eles se movem e falam. Libertos das mutações dos atores, os fantoches podem encenar o espírito das personagens e transmiti-lo sem falhas. Por isso, estão um pouco acima dos atores". (Magaldi, 2009: 33)*. É daí que surge a incompreensão de Ilse e seus atores na vila. Para eles, é o ator que dá vida ao personagem, por isso a insistência de Cotrone ao dizer que o "verdadeiro milagre" não está na representação, mas na magia do poeta. É esse mundo de magia que importa a Pirandello, é nele que reside a essência da arte.

Apesar da longa explicação sobre os espíritos, ela é confusa para Ilse que, por sua vez, insiste em perambular em busca de público para a sua fábula. A vila parece um mundo de loucos e um universo sem sentidos. Diante disso, o mago sugere que a trupe encene a fábula aos gigantes da montanha que, no dia seguinte, estarão em uma festa de casamento.

Os gigantes são os homens da técnica, da racionalidade, ligada aos grandes empreendimentos do mundo contemporâneo: estradas, fábricas, represas, etc. Enfim, são os representantes do mundo dos negócios, das ações, do dinheiro e da utilidade prática e da vida, muito diferentes dos fantasmas que habitam a vila. Se os *scalognati* vivem de fantasias, vão além dos cinco sentidos humanos e produzem cores, sons e quimeras, os gigantes são o oposto. Vivem da materialidade, gostam de ser adulados, têm orgulho do dinheiro e acreditam que o valor de uma obra se dá pelo que ela custa. Em meio a esses dois grupos, estão os atores da companhia da condessa que acreditam que a representação teatral é capaz de tocar os homens, os gigantes da montanha.

Ao final, os gigantes aceitam assistir à encenação de Ilse, se aborrecem facilmente, desejam que ela cante e dance, mas ela insiste em declamar *A fábula do filho trocado*. Irritada com o posicionamento do público, a atriz chama os espectadores de brutos que, nervosos, dilaceram o corpo de Ilse. Dois atores da companhia tentam socorre-la e também são destroçados. Ao final, o Conde chora e Cotrone compreende que o acontecido não tem culpados.

> *"Os pobres servos fanáticos pela vida [...] dilaceraram inocentemente, como se fossem fantoches rebeldes, os servos fanáticos pela Arte, que não sabem falar aos homens porque se excluíram da vida, mas não o bastante para se contentar apenas com seus próprios sonhos; e que, além disso, pretendem impor, aos que têm outras coisas a fazer, que acreditem nesses sonhos"*.
>
> Pirandello, 2013:117-118.

Importa perceber que a intenção do dramaturgo é apontar a responsabilidade do destroçamento de Ilse na relação entre os "fanáticos pela vida" e os "fanáticos pela arte". Não há comunicabilidade entre esses dois grupos, cada um fala para si, o que significa que a arte, como sonho, criação e força, expressa pela vila de Cotrone, não encontra lugar no mundo moderno.

Sob a direção de Gabriel Villela ocorreu a montagem de *Os gigantes da montanha* ao longo de 2013. A composição cênica utiliza muitas cores, informações cênicas, máscaras e luzes

ISSN: 2718-8310

superpostas em uma plataforma que, ao centro, possuía um espaço rebaixado marcado por uma cortina colorida que formava pequeno palco, onde muitas ações da peça ocorriam. Além disso, destacam-se outros elementos cênicos como sombrinhas brancas e coloridas, bonecos de madeira, bancos e mesas que são empurrados pelos próprios atores conforme as ações do enredo. Os personagens da Companhia da Condessa Ilse (Inês Peixoto) vestem roupas coloridas de tonalidade escura, os *scalognati* vestem roupas brancas e esvoaçantes que lembram fantasmas e Cotrone (Eduardo Moreira) se assemelha a um mago de filmes infanto-juvenis e porta um cajado com uma caveira, cuja mandíbula é articulada pelo ator. Em cena estão doze atores, sendo dois convidados e os outros integrantes do grupo. A maquiagem cobre todos os rostos, com base branca e detalhes que lembram os clows.



Foto de divulgação do espetáculo disponível em: www.grupogalpão.com.br

No *Diário de Montagem* do espetáculo, escrito por Eduardo Moreira (2014), a complexidade do texto dramático de Pirandello e as soluções cênicas voltadas para o teatro de rua são realçadas no relato das ações da direção. O delírio que propositalmente Pirandello promove no texto precisa estar em cena e isso ocorre por meio do trabalho de encenação dos atores, pelo jogo de luzes e som sobrepostos ao tablado que serve de palco. A magia, para além do próprio texto teatral, é construída pelo contato com a plateia, ou melhor, por meio do fenômeno teatral. As diversas camadas interpretativas são levadas ao público e, como o processo de recepção é dinâmico e plural, os sentidos só podem ser dados por aqueles que assistem. Porém é evidente que a cena do Galpão se apresenta como um contraponto ao mundo da racionalidade. Ou seja, a proposta intelectual de Luigi Pirandello se materializa cenicamente por meio das condições e

das escolhas estéticas do Galpão. A encenação é uma ressignificação, releitura e atribuição de novos sentidos ao texto teatral e é nesse espaço que a autoria do espetáculo se constrói. Pirandello é o autor da fábula, mas a cena é de autoria de Gabriel Villela e do Grupo Galpão. O fenômeno teatral se realiza e com ele a possibilidade de repensar os desmantelamentos do mundo moderno que tanto preocupavam o dramaturgo. No contexto das discussões sobre Linguagens Artísticas e Educação esse tipo de ação nos interessa para pensar as potencialidades da arte no processo de aprendizagem.

A arte, como dimensão da produção humana, precisa ser compreendida por meio das potencialidades de interpretação que gera. Assim, ela é uma forma de ação e de prospecção que pode acender no espectador/receptor/público outras vivências, possibilidades e ações. A problemática realçada por Pirandello em *Os Gigantes da montanha* é da ordem da fruição, da poesia ou do sonho. Constatando o pragmatismo do mundo moderno, o dramaturgo espera indicar ao público a existência e importância do mundo da poesia. De acordo com Eduardo Moreira: *"Gabriel defende que o mito só pode ser compreendido a partir de uma história que é transmitida, como os contos que são relatados para as crianças" (MOREIRA, 2014: 55).*

É importante perceber que a proposição do diretor tem como base a ideia de "contos relatados para as crianças" e em termos de recepção do espetáculo foi fundamental. O que pode ser observado no material produzido pelo grupo, em especial a criação de uma HQ da peça[2].

O fato de existir essa publicação demonstra que certamente o caráter popular dado à encenação voltada para o público de rua atingiu o esperado, colocando no centro do debate o núcleo da peça: a importância dos sonhos, das cores e das pulsões em meio ao pragmatismo e à racionalidade. Parece que o Galpão materializou na linguagem cênica o que o diretor tratava como importante, os contos narrados para crianças. A linguagem do mito, da fábula e dos sonhos parece ser apenas elementos da linguagem infantil. E o que nos interessa, neste momento, é buscar compreender os motivos para isso e também como esse tipo de ação impacta na formação das pessoas.

A linguagem artística e suas possibilidades no campo educacional

Se a encenação procura relacionar-se de forma direta com o narrar ou o contar a uma criança ações de um tempo mitológico e se tomamos a cena do Galpão como inspiração para discussões sobre as possíveis relações entre Artes e produção de conhecimentos escolar, algumas questões surgem: O teatro, no caso o do Galpão, não poderia ser uma fonte para os próprios historiadores e professores pensarem que o conteúdo daquilo que ensinam precisa estar articulado a outras dimensões do sujeito, como a vivência das crianças e jovens? Em que medida, ou teor, a racionalidade histórica, científica, precisa ser avaliada no contexto educacional e do Ensino de

[2] A partir da montagem, os quadrinhos foram idealizados e roteirizados por Inês Peixoto e ilustrados por Carlos Avelino e Bruno Costa e publicado em 2019 pela Nemo, editora de HQs e graphic novels do Grupo Autêntica. Os sonhos de Pirandello e as cores do Galpão se materializam em texto e visam atingir um público maior.

História? O mundo moderno nos ensinou a ser práticos, racionais e até "um pouco duros de cabeça", como os gigantes. E é claro que a constituição da nossa disciplina – História – também foi afetada por isso. Munidos com a certeza da ciência, lançamos mãos de métodos de trabalho e produzimos conhecimento histórico. Acreditando na eficácia da ciência, partimos para o ensino de nossa disciplina e muitas vezes erramos e nos frustramos. Qual o papel das artes no processo de trabalho docente? Como as linguagens artísticas podem auxiliar no processo educacional já que, em certa medida, somos gigantes da montanha e relegamos às linguagens artísticas apenas o espaço da fruição.

Pirandello foi, entre muitos, um dos que se colocou a pensar sobre o papel da arte frente ao esfacelamento do mundo moderno. A partir de outras questões, com outra linguagem, mas também sob o impacto dos efeitos da modernidade, Walter Benjamin, autor caro aos estudos culturais, também trata dos atos de narrar, brincar, jogar e educar, e no contexto de nossa discussão ele é importante não só por isso, mas principalmente por ser uma fonte inspiradora para refletir sobre o papel da arte no processo educacional.

São conhecidos os textos benjaminianos sobre a perda da narrativa e da experiência no mundo moderno. Sendo essa uma preocupação do autor, ele buscou dimensionar de forma filosófica e histórica o sentido de constituição do sujeito burguês, o que passa obviamente pela noção de infância e as ações que dela decorrem, em especial o ato de brincar. O livro *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* (2009), que traz artigos, resenhas e análises escritos entre 1913 e 1932, é uma das obras benjaminianas onde os pesquisadores podem acessar as críticas do autor à constituição da modernidade sobre o universo infantil.

Recorreremos aqui ao texto "História cultural do brinquedo" (1928), por julgar que ele traz considerações importantes ao debate que se estabelece neste artigo inclusive para pensar historicamente os artefatos relacionados à brincadeira. A percepção benjaminiana é a de que à medida que o mundo se moderniza, ocorre uma separação entre o mundo das crianças e dos pais, o que promove consequências sobre a formação, inclusive, dos adultos: *"[...] ao imaginar para as crianças bonecas de bétula ou de palha, um berço de vidro ou navios de estanho, os adultos estão na verdade interpretando ao seu modo a sensibilidade infantil" (BENJAMIN, 2009: 92).*

É perceptível a noção de Benjamin que as crianças possuem suas próprias ferramentas para compreender o mundo e com o advento da modernidade houve uma separação do "mundo da criança" do "mundo do adulto", porém essa divisão legou a ideia de que o brincar, o jogar e o ensinar deveriam ser realizados a partir das perspectivas dos adultos. Somos nós, dentro de uma lógica de produção capitalista, que construímos os brinquedos e oferecemos às crianças, a consequência direta disso é a forma como entendemos o ato de brincar. Não estaria ele sendo cada vez mais mecanizado, padronizado, portanto, modernizado no sentido de construir nas ações das crianças um sujeito social único, pobre de experiência?

É claro que essa discussão não se limita ao brinquedo e ao ator de brincar, mas envolve também, em Benjamin, o contato da criança com a literatura, ou melhor, com o mundo ficcional. No

texto "Livros infantis, velhos e esquecidos" (1924), o filósofo trata diretamente da literatura infantil em seu país.

> *"O livro infantil alemão [...] nasceu com o Iluminismo. Com sua forma de educação, os filantropos colocavam à prova o imenso programa de formação humanista. Se o homem era piedoso, bondoso e sociável por natureza, então deveria ser possível fazer da criança, ser natural por excelência, o homem mais piedoso, mais bondoso e mais sociável"*

Benjamin, 2009: 54-55.

O autor nos mostra como os adultos, em especial os pedagogos pós Iluminismo, foram criando, a partir do entendimento moderno do mundo, o espaço de formação para as crianças. Assim foi se perdendo as dimensões múltiplas do próprio olhar infantil sobre o mundo.

> *"É que as crianças são especialmente* inclinadas a buscarem todo local *de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processo de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou na marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja. Nesses produtos residuais elas conhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer uma relação nova e incoerente entre esses restos e materiais residuais. Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande. Um tal produto de resíduos é o conto maravilhoso, talvez o mais poderoso que se encontra na história espiritual da humanidade: resíduos do processo de constituição e decadência da saga"*.

Benjamin, 2009: 57-58.

A elaboração de que a interpretação infantil do mundo passa pelos materiais residuais da modernidade pode nos oferecer diversos debates sobre os atos de brincar, ensinar ou elaborar materiais voltados para o processo educacional formal. Ao mesmo tempo, toda essa discussão que trata do universo infantil não diz respeito apenas às crianças, mas também à maneira como os adultos se portam no mundo do pragmatismo. Na peça de Pirandello, os gigantes da montanha são os adultos que não conseguem se ater aos materiais residuais realçados por Benjamin. O dramaturgo, pela linguagem teatral, não estava diretamente interessado no universo infantil, mas sim no modo como os homens do pragmatismo são incapazes de olhar para a arte e também para o fato de muitos artistas não saberem se comunicar com esse público. Já o Grupo Galpão, preocupado com a linguagem popular, com o público das ruas e com a fluidez da cena, realça na montagem de *Os gigantes da montanha* as características dos sonhos e das quimeras, para tanto, o diretor Gabriel Villela volta-se ao universo infantil e ressalta que o espetáculo só pode ser bem compreendido pelo público se ele for construído como os contos

narrados às crianças. Villela e o Galpão compreendem que a problemática de Pirandello é sobre a modernidade e para comunicar isso ao público colocam em contato o “mundo dos adultos” (Gigantes) e o “mundo das crianças” (*scalognati*) nos fazendo lembrar dos ecos de Walter Benjamin que fez de sua vida uma forma de reflexão sobre as relações entre arte e sociedade.

Por fim, cabe pensar esse debate no contexto do processo educacional e suas possíveis relações com as artes e, para isso, recorremos às considerações do filósofo italiano Giorgio Agamben, conhecido pela interpretação contemporânea da obra de Walter Benjamin.

Publicada no Brasil pela primeira vez em 2005, a obra *Infância e História: destruição da experiência e origem da história* vem sendo lida e discutida por pesquisadores da filosofia da educação que tem nos ajudado a refletir sobre os meandros que envolvem a atualidade dos impactos da “pobreza de experiência”, realçada por Benjamin no início do século passado, sobre o processo educacional.

Agamben volta-se para a infância reconhecendo-a *“como o tempo-espaço da experiência ainda não expressa em linguagem articulada, mas que necessita da linguagem para que, em silêncio, se pense no que se passa ou, poeticamente, se exprima entre os saberes e prática escolares” (Pagni; Valerio, 2020: 68).*

Ao modo benjaminiano, a infância é vista como um espaço de experiência único, que possui suas especificidades e que precisa ser compreendida a partir dessas especificidades. O que pode nos ajudar a flexionar discursos educacionais comuns, muitos calcados na experiência empobrecida da modernidade.

> *“A constituição dos saberes e das práticas escolares, desde a modernidade, se apoiou nessa restrição da experiência ao empírico, desenvolvida pelas ciências modernas, assim como se legitimou em discurso de verdade que se fundamenta na figura do sujeito, no pensamento supostamente identificante e na racionalidade instrumental, convertendo a práxis educativa em uma tecnologia, dentre as tantas existentes, no presente. Por conseguinte, restrita a mera aplicação dos saberes à prática educacional, na atualidade, essa arte-técnica parece deixar de se relacionar com a existência humana e com a formação do homem para se constituir em uma operação de ajustamento de meios a fins dados, desenvolvida pelo educador, objetivando oferecer aos seus destinatários habilidades e competências que os conforme ao existente. Em tal instrumentalismo da razão, sequer a prática do pensar que incide sobre os modos de existência do educador e a sua subjetividade são considerados necessário. Ao serem minimizados nessa atividade e nos saberes e práticas com os quais esse sujeito opera, são incorporados como uma espécie de mecanismo que, mesmo para o educador, parece destituído de sentido. Por sua vez, os destinatários dessa atividade também parecem ser privados dessa prática do pensar e das interpelações sobre os sentidos de sua*

> *existência que, no limite, somente são exercitados no tempo e no espaço fora do domínio institucional da escola: ao menos quando aí também não estão subordinados a outros mecanismos sociais que ampliam ao extremo essa interdição do pensar e do problematizar a existência”.*
>
> Pagni; Valerio, 2020: 69.

Nesse contexto, naturalizamos e singularizamos a prática educacional, deixando de fora diversos elementos da vida cotidiana. Ao mesmo tempo, conhecemos referenciais bibliográficos que sempre realçam a importância de valorizar, no ambiente escolar, a realidade do educando. Porém, precisamos pensar qual o sentido desse ato.

Recuperemos duas passagens de Agamben para finalizar a discussão e permitir que a reflexão ocorra:

> *“A ideia de uma infância como uma “substância psíquica” pré subjetiva revela-se então um mito, como aquela de um sujeito pré-linguístico, e infância e linguagem parecem assim remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância. Mas talvez seja justamente neste círculo que devemos procurar o lugar da experiência enquanto infância do homem. Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito”.*
>
> Agamben, 2005: 59.

Se a infância é compreendida como um espaço de experiência, onde as pessoas articulam suas ações antes da linguagem, a compreensão da noção de História sofre consequências e, novamente, nos faz lembrar as reflexões de Walter Benjamin:

> *“Por isso a história não pode ser o progresso contínuo da humanidade falante ao longo do tempo linear, mas é, na sua essência, intervalo, descontinuidade, epoché. Aquilo que tem na infância a sua pátria originária, rumo à infância e através da infância, deve manter-se em viagem”.*
>
> Agamben, 2005: 65.

Sob esse aspecto, a História, inclusive a ensinada nas escolas, aquela que diz respeito ao processo educacional formal, precisa ser vista a partir de uma dimensão mais ampla e que leve em conta as descontinuidades. No campo da pesquisa acadêmica em História sabemos o quanto o descontínuo é rico e cheio de possibilidades de experiências e é isso que precisa e pode ser visto no ensino de nossa disciplina. Tratar da realidade dos alunos, como preconizam os teóricos da Educação Histórica, pode ser aprofundado pela leitura cultural do social. O pensamento de Benjamin, importante filósofo da cultura, é uma inspiração. Não por acaso muitos de seus intérpretes, entre eles Agamben, voltaram-se para a relação entre História e Infância. De nossa parte, como historiadores da cultura, faz bem olharmos para nossos documentos de análise e perceber neles não apenas um objeto que metodologicamente poderia ser utilizado em sala de aula, mas também uma forma de encontrar no fazer artístico a inspiração para uma prática docente rica em experiência.

Luigi Pirandello e a cena do Grupo Galpão, tendo por objetivo alcançar o público brasileiro, nos oferece estímulo como docentes e pesquisadores, não apenas como um conteúdo que “preenche” a vida das crianças, mas especialmente como forma de pensar o lugar do adulto como intérprete da História.

Referências

Agamben, G. (2005). *Infância e História:* destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Benjamin, W. (2009). *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.* São Paulo: Editora 34.

Lee, P. (2006). Em direção a um conceito de literacia histórica. *Educar, Curitiba, Especial*, p. 131-150.

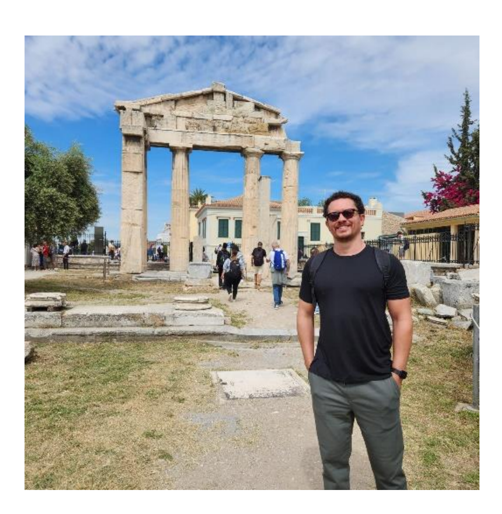
Magaldi, S. (2009). Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro. In: Guinsburg, J. *Pirandello do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, p. 15-34.

Moreira, E. (2014). *Diário de montagem do espetáculo Os gigantes da montanha*. Belo Horizonte: Edições CPMT.

Pagni, P. ; Valerio, R. (2020). Experiência, infância, linguagem e acontecimento: a biopolítica de Giorgio Agamben e a Educação. *Saeculum: Revista de História*, v. 25, n. 43. João Pessoa, 64-75, jul./dez. 2020.

Pirandello, L. (2013). *Os gigantes da montanha.* Tradução e prefácio Beti Rabetti. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Rüsen, J. (2007). *História Viva.* Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico. Tradução de Estevão de Rezende Martins, Brasília: Editora Universidade de Brasília.



Dr. Rodrigo de Freitas Costa

Professor Associado do Departamento de História da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM -Uberaba-MG) e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Estágio pós-doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutorado, mestrado e graduação em História pela Universidade Federal de Uberlândia.